



### Fernanda Torres em novo romance

Fernanda Torres estreou na literatura com *Fim*, obra publicada pela Companhia das Letras em 2013. *A glória e seu cortejo de horrores* é o segundo romance da autora, atriz e roteirista, e aborda a trajetória de Mario Cardoso, um ator sexagenário que repensa sua vida, e a história cultural do país, a partir da decadência em que submergiu progressivamente. Fernanda Torres retrata, além disso, o percurso das artes dramáticas (teatro, cinema e televisão) brasileiras por meio da carreira do protagonista, percurso esse que engloba o teatro engajado – revolucionário e político –, a contracultura, o Cinema Novo, o império da monocultura televisiva, sua abertura à concorrência e a crise gerada pela revolução tecnológica. O espaço em que o enredo se passa é, sobretudo, o do Rio de Janeiro – também em progressivo declínio social.

A obra divide-se em dois capítulos. A primeira, e maior parte – que abrange 191 das 211 páginas –, é narrada em primeira pessoa e transita entre o passado imediato do ator e suas reminiscências do início da carreira. Na segunda parte, a narrativa passa para a terceira pessoa, ou seja, a perspectiva se afasta da personagem para explicar a redenção do sujeito. A intriga, para mais, tem como ponto de partida a tragédia shakespeariana *Rei Lear*. A peça não é apenas o ponto de partida do romance, nem tampouco a tentativa frustrada de retomar a carreira do ator; *Lear* é, sobretudo, metonímia de Mario Cardoso.

Mario é um ator de meia-idade que iniciou seu caminho pela arte de encenar nos anos de 1960. Estudante de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, filho de uma família de classe média carioca – que nunca precisou arrumar a própria cama –, ingressou no teatro amador da faculdade, teatro esse que almejava à revolução: “Fazíamos teatro engajado (...). Era ruim, mas era de esquerda” (p. 54). Ele, no entanto, estava mais interessado em questões fugazes do que no comprometimento com a luta social. Depois de um episódio desastroso na pequena Xexéu, zona da mata

pernambucana, o jovem sepulta a militância e, “livre da obrigação de dar conta da desigualdade social” (p. 67), dedica-se aos prazeres mundanos.

Ao assistir à peça *Hair*, sua visão de mundo se transforma, assim como sua vida. Ele entra para a companhia, deixa a faculdade e a casa dos pais, dividindo apartamento com o companheiro de elenco, Jackson, e um casal de amigos músicos. Com a chegada de Ernesto Guria ao Brasil, um diretor de vanguarda argentino que “não havia cortado as amarras com o teatro dito burguês” (p. 92), Mario descobre o sentido da profissão: os textos abrem-se como possibilidades para o ator compreender os infinitos sentimentos que existem entre as emoções básicas – “o ajuste fino da minha profissão, esse era um campo desconhecido para mim” (p. 97).

Mario foi escalado para atuar em *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, como Astróv. Ele não tinha os atributos da personagem, a idade, o peso e a compreensão do seu niilismo, todavia sua performance convence graças ao Guria, mas, principalmente, à colega de elenco, Raquel Jablonovski, a Helena de *Tio Vânia*: “Guria me ensinou muito, mas Raquel me ensinou tudo. A ser homem, a testar os limites que separam o ator do papel” (p. 106). A paixão entre os dois foi recíproca e fulminante. Ao fim da temporada, seguiu-se a montagem de *Navalha na carne*, de Plínio Marcos: Astrov e Helena deram lugar a Vado e Neusa Sueli – abandonaram “a melancolia das estepes russas pela histeria da miséria nacional” (p. 109).

Raquel era uma atriz “suicida” que se entregava aos dramas e aos sofrimentos de suas personagens. Não fingia, vivia os sentimentos com intensidade visceral. Neusa Sueli, desse modo, foi sua ruína. Mario também sofrera as consequências do cafetão de Plínio, mas sua amante não conseguiu emergir. O passo adiante na decadência de Raquel foi a pornochanchada: jogou-se da janela de um motel barato depois disso – “não tinha talento para a vida” (p. 116), afirmara certa vez. Mario Cardoso se sentiu responsável e, com isso, deixou os tablados apostando no Cinema Novo.

O diretor Bento Teixeira tinha a pretensão de dar vida em película à obra de Graciliano Ramos, *Grande Sertão: veredas*. Mario encarnaria Riobaldo. As gravações se realizaram em uma fazenda localizada na fronteira entre Bahia e Minas Gerais. A empreitada, no entanto, durou apenas quatro semanas, e o filme não foi finalizado. A aventura, apesar disso, teve como consequência o casamento com Marta (que conheceu no período), além de um documentário sobre o registro das filmagens e de oito meses de sua divulgação pela Europa – a nova companheira foi a tradutora da equipe. No retorno, o ator mudou-se para a Gávea, para o apartamento de Marta.

A transformação de Mario foi flagrante e irrefreável. Ele trocou os palcos pela televisão. Obteve sucesso em vários trabalhos, conheceu a “boemia fina” e, aliado a isso, o sucesso e a vaidade tornaram-se passaportes para o declínio, declínio esse que se delineou aos poucos, papel a papel: “A fama, esse empecilho. Mas é impossível vê-la assim, quando a dita lhe adula e pisca os olhos” (p. 163). Passou a ter casos extraconjugais, emendou novelas, peças e filmes até chegar ao auge da fama com o vilão Augusto Reis: “Noventa por cento de ibope. Adeus, sanidade! Minha pele tornou-se pequena demais para mim” (p. 167). Seu pai faleceu em meio a esse emaranhado, mas o galã do horário nobre só pensava em postergar o luto. O casamento também se deteriorou gradualmente até chegar ao fim, selado com violência.

A fortuna de Mario Cardoso converteu-se em desdita. Descontente com o rumo da carreira, pediu demissão da grande indústria televisiva e buscou no Rei senil de Skakespeare o caminho para redescobrir a profissão, para se reconciliar com Dionísio. Todavia, Mario Cardoso não estava preparado para o peso do velho Lear e de sua sina. Ao vestir a pele do Rei deposto, falhou mais uma vez. A montagem foi um fracasso e terminou precipitadamente – graças às gargalhadas do elenco, orquestradas pelo próprio Mario.

Em meio aos dissabores que o encerramento antecipado da peça provocara, ele ainda vivenciava o dilema de ver a mãe senil, perdida entre o passado e o presente. Em razão disso, passou a atuar também em sua vida privada: para a Maria Amélia, era filho e esposo. À parte isso, Mario assiste sua carreira afundar completamente após o seu Lear terminar como reclame de uma marca de papéis higiênicos:

Enquanto executava a tarefa, refiz, na memória, a sucessão de eventos que me levava até ali. O êxito que conheci como ator, os caminhos tortos e os quarenta anos de profissão jogados numa descarga. O fim da linha, a morte, quem sabe a ressurreição.  
[...] Minha ambição transmutara-se *numa sombra que caminha, um pobre ator, que gagueja e vacila a sua hora* diante de um rolo de papel higiênico (p. 177-178).

A ruína se completa com a morte da mãe (Maria Amélia suicida-se) e com a morte acidental de seu contador, morte essa da qual foi acusado e condenado. Humilhado e devastado, Mario (tal qual Lear) perde a lucidez. Na cadeia, cercado por dois mil e quinhentos homens amontoados num galpão – estupradores, assassinos,

ladrões, pedófilos e traficantes –, o ator não sentia ou via nada, deambulava por entre os outros “eus” que habitavam seu ser:

(...) travava diálogos confusos, rixas e disputas, solilóquios intensos entre os muros da própria cachola. Mario era Lear, Vado e Renato Brandão. Argan e José Dias. Augusto Reis, Vicente e Riobaldo. (...) O que veio antes e depois, a ordem mesma dos fatos, continuava para ele um mistério. Nada adiante, só o desarranjo do que ficou para trás. Ondas potentes, que se debatiam contra os ossos do crânio, numa enxaqueca sem fim (p. 196-197).

A insanidade, no entanto, foi dando espaço para a retomada da consciência. Ao recobrar o juízo e ter discernimento da própria fatalidade, procurou na escrita uma forma de livrar-se da tragédia em que mergulhara: reescreveu *Lear* – a caneta em cento e dezessete páginas numeradas – a partir de sua história. Ao cabo do processo, reencontrou-se consigo, com sua arte e com o destino que apontava para *Macbeth*: “Acho que eu me matei, disse, quem morreu fui eu, é por isso que estou aqui. Refez o processo que o levava até *Macbeth*, foi um desvio, concluiu, em desvio chamado *Lear*. O teatro é uma profissão perigosa” (p. 211).

Desse modo, *A glória e seu cortejo de horrores* expõe a dissolução, dissolução do sujeito, das artes, da cultura e da sociedade brasileiras. O retrato contundente e, muitas vezes, irônico apresenta, para além da crítica dos valores e da visão da arte como mercadoria, a tomada de consciência do homem sobre seu amesquinamento. A degeneração exposta não é apenas a que o indivíduo se autoinfligiu, mas que – por meio de sua atuação – também sujeitou aos demais, ambos imersos no mundo da alienação. Mario Cardoso é um homem volúvel e conformado (mesmo quando engajado na luta social, sua adesão não passava de conveniência) que precisou do desmoronamento de tudo que representava e que caracterizava sua vida para perceber que era uma peça da estrutura de exploração e de entretenimento. Valia enquanto rendia audiência e enquanto gerava o consumo dos produtos que divulgava.

Assim, a contradição entre a glória/poder e a fragilidade humana é apresentada como o ponto de ruptura tanto do romance quanto da peça clássica. Como Lear, Mario estaria cego pela vaidade e pelo egoísmo desde os primórdios de sua carreira. A perda da sanidade realizou-se em um constructo que teve como ápice o aprisionamento. A retomada da consciência e a montagem de *Macbeth* atrás das grades apresentaram-se como uma forma de resistência a partir do “verdadeiro teatro do oprimido”. Assim

como com Lear, a trajetória de Mario vai da mentira à verdade, ou melhor, ao reconhecimento da verdade de sua condição. O romance, nesse sentido, abre espaço para a remissão do homem e de sua arte rediviva. A obra de Fernanda Torres, desse modo, é permeada pela reflexão e pelo humor ácido em meio a uma narrativa fluida que cumpre o papel de crítica mordaz, mas que, ao mesmo tempo, abre espaço para a redenção.

Christini Roman de Lima